

Yves Thériault et la fiction brève (*Quatre remarques préliminaires à la réception des contes et nouvelles d'Yves Thériault comme objets d'étude*)

André Carpentier

Volume 21, numéro 1, automne 1988

Yves Thériault : une écriture multiple

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500834ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500834ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Carpentier, A. (1988). Yves Thériault et la fiction brève (*Quatre remarques préliminaires à la réception des contes et nouvelles d'Yves Thériault comme objets d'étude*). *Études littéraires*, 21(1), 27–43. <https://doi.org/10.7202/500834ar>

Résumé de l'article

Sont ici proposées quatre remarques sur les formes brèves contes et nouvelles appliquées à la manière de Thériault. Un: l'oeuvre de Thériault est si diversifiée, si fragmentée, Thériault a si souvent récupéré des parties de ses textes que l'**advenir** de son oeuvre le **work in progress** nous échappe presque totalement. Deux: pour s'installer en écrivain devant l'institution, Thériault a choisi de fabuler sur le mode du conteur; cela détermine son usage de la fiction brève. Trois: Thériault, qui a commencé à écrire par oreille, a réussi à composer un style particulier, quasi artificiel, un style qui ne doit rien à personne en ce pays, mais qui peut être reçu par tous. Quatre: les personnages des fictions brèves de Thériault, sortis d'un pays qui n'est que très approximativement le nôtre, montrent une langue étale et peu représentative de l'usage qu'en font les Québécois, mais une langue évocatoire et oratoire qui participe à l'élaboration d'un monde proprement littéraire.

YVES THÉRIAULT ET LA FICTION BRÈVE

(Quatre remarques préliminaires
à la réception des contes et nouvelles
d'Yves Thériault comme objets d'étude)

andré carpentier

**« Et j'ai appelé atisokan ce récit que je voudrais
vous faire, car ce mot veut dire conte ou fable. »**

**Yves Thériault. « Atisokan »,
*L'herbe de tendresse.***

Si nous avons ainsi choisi de proposer quelques remarques préliminaires à la réception des contes et nouvelles d'Yves Thériault comme objets d'étude, c'est que les pressions de leurs fragments, conjointes au questionnement qui les appréhende, paraissent l'exiger. De fait, nous avons voulu éviter de nous pencher sur les fictions brèves d'Yves Thériault par le côté attendu du primitivisme ou de la spiritualité, ou d'y étudier les procédés de mythification, la révolte du héros marginal contre son milieu social, son accord à l'ordre naturel, etc., parce qu'il nous apparaissait fallacieux d'aller transposer dans l'ordre des fictions brèves ce qui se lit dans l'œuvre romanesque sans que soient prises en compte certaines particularités des formes brèves appliquées à la manière de Thériault.

Soit donc, dans l'écriture thériausienne, ce cas particulier : les formes brèves, contes ou nouvelles, c'est selon — disons selon l'usage des formes, mais aussi de leur réception.

1. Sur le corpus

Yves Thériault est l'auteur de textes courts et longs, d'œuvres à prétention littéraire et de livres pour faire bouillir la marmite, selon l'expression de Melville, de romans pour la jeunesse et de contes érotiques, de pièces de théâtre et de textes radiophoniques, de récits brefs destinés à la presse populaire, de romans en fascicules, etc. Or, l'inventaire de ces composants demeure non seulement incomplet et désordonné, malgré de louables efforts¹, mais n'a pas été éclairé par une recherche qui permette de mieux appréhender les matières et manières diverses mises en correspondance d'un élément à l'autre, et entre les formes spécifiques. L'hypothèse qui se profile derrière cette remarque veut que des sujets, des thèmes, des styles, des motifs, des usages, des préoccupations diverses apparaissent et disparaissent d'un texte à l'autre, dans la production d'un auteur, par effets de rupture, de renouement, de transfert, de croisement, de suspension, de permutation, de déplacement, etc., pour former une trame progressive repérable dans le temps et dans l'espace textuel.

Que sait-on, en effet, de ce qui se travaille entre... disons l'adaptation radiophonique de *Maria Chapdelaine* (1953-55) et *Aaron* (1954), ou entre « les romans à dix cents » et les contes et nouvelles des mêmes années, entre la nouvelle intitulée « l'Herbe de tendresse », publiée dans *Digeste Éclair* en 1968, et les œuvres romanesques ou radiophoniques écrites à la même époque, sans doute *Tayaout, fils d'Agaguk* (1969), qui appartient à ce qu'il est convenu d'appeler les œuvres indiennes, et l'adaptation romanesque du film *Valérie* (1969) ? On ne s'est pas encore penché sur l'œuvre thériausien dans son *advenir*, c'est-à-dire sur les matières et manières qui, d'un texte à l'autre, d'une forme à l'autre, sont interrompues, transformées, déviées... Et cela pour la raison que l'œuvre de Thériault n'a pas encore été replacé dans son exacte chronologie. Les textes sont si nombreux, si divers, si morcelés dans leur diffusion qu'il n'est même pas certain qu'on parvienne à renouer le fil d'Ariane avec certitude.

Et pour ajouter à ce désordre, il y a le fait que l'œuvre thériausien présente un peu partout des cas fascinants de palimpsestes — que la recherche a aussi laissés en friche.

Yves Thériault a voulu vivre de sa plume et se constituer écrivain à force de production ; en cela, je dirais, réside sa

détermination spécifique. Cependant, pour répondre aux impératifs de production imposés par ce désir de vivre de l'écriture, Thériault pratiquait le double, parfois le triple emploi de ses textes. Des dramatiques radiophoniques, découpées, recollées, se voyaient transformées en contes ou nouvelles, ou intégrées à des romans ; un récit intitulé *Kesten*², par exemple, dont l'action se déroule dans les Everglades, fut d'une part adapté sous forme radiophonique (diffusion : octobre 1951, treize feuillets) et d'autre part transposé dans les plaines de l'Arctique sous le titre d'*Agaguk* (1958) ; pour écrire son premier roman, *la Fille laide* (1950), Thériault récupéra deux textes radiophoniques, « l'Enfant sans joie » et « la Fille laide », diffusés en 1947³. C'est ainsi que plusieurs manuscrits, réduits en confettis, partiellement jetés et en partie réutilisés, ont disparu ; ils sont aujourd'hui introuvables pour la raison qu'ils n'existent plus sous leur forme première. Cet emploi du manuscrit, dont nous ne connaissons pas le détail, a pour l'instant l'effet de rendre périlleuse l'accès à l'œuvre thériausien du point de vue de l'usage des formes spécifiques, en particulier des formes brèves — dont les fragments, contes, nouvelles et textes radiophoniques courts, ont été le plus souvent blanchis.

Par ailleurs, le glissement incessant d'une forme à l'autre, ainsi que la division qu'installait lui-même Thériault entre les œuvres à prétention littéraire et les œuvres dites alimentaires, ont manifestement laissé dans les textes des marques indéterminées. Dans l'ordre des formes brèves, cela entraîne des sous-questions. Par exemple : quelle influence le dialogue propre aux dramatiques radiophoniques a-t-il sur la structuration des textes brefs⁴ ? Thériault a souvent produit sous le couperet de dates de tombée ; quels effets cela a-t-il eu sur l'esthétique de la fiction brève ? Comment transporta-t-il d'une forme à l'autre ce qui constituait l'essence de sa matière et de sa manière, ses héros problématiques, ses décors ? Etc. Les questions, ici, paraissent confirmer la nécessité de reconsidérer le discours sur les formes brèves et de le tenir un temps à l'écart de celui, bien établi, portant sur le romanesque, donc de suggérer de nouvelles approches du corpus qui prennent en compte la spécificité des formes brèves.

En même temps, on comprend que l'analyste des œuvres courtes ne puisse tenir totalement à l'écart le Thériault du long cours, et le lecteur des romans, les œuvres brèves. Car plusieurs

formes d'écriture s'imbriquent par complémentarité, tandis qu'au-delà des correspondances, ces formes s'établissent dans des rapports de dissemblance ; or, on s'est si peu penché sur les tensions de cette fragmentation que, encore une fois, l'*advenir* de l'œuvre thériausien, son *work in progress*, nous échappe presque totalement. Dans son état actuel de confusion, l'œuvre de Thériault empêche donc l'encerclement qu'exige la réflexion pour appréhender pleinement son objet ; cela rend équivoque l'étude des œuvres brèves qui sont généralement rassemblées dans un désordre dont nous ne connaissons ni la mesure ni les effets sur la réception.

2. Sur le statut de conteur

Dans la fiction thériausienne brève, la fascination pour la manière des conteurs traditionnels le dispute incessamment à l'héritage littéraire de la nouvelle ; cela convoque une présence d'écrivain tenue en porte-à-faux. Les notices biographiques, cependant, présentent invariablement Yves Thériault comme romancier et conteur, rarement comme nouvellier. Plusieurs facteurs ont concouru à établir cette réputation. On pense à l'impression laissée par son premier livre, les *Contes pour un homme seul* ; aussi à la persistance du ton de conteur dans *la Fille laide* et dans *le Dompteur d'ours*, ses deux premiers romans, ce qui installa une tradition critique à l'égard de son œuvre, et dans plusieurs autres de ses romans⁵ ; sans compter la tendance au même ton inscrite dans bon nombre de dramatiques radiophoniques⁶. Il y a également, qui accompagne toute sa carrière, la difficulté des critiques à caser dans l'histoire littéraire un œuvre fait de fragments dissemblables ; l'appel au ton de conteur se proposant comme un rare motif de rassemblement des textes, la classification de Thériault sous l'étiquette « conteur » devenait alors inévitable, et incontestable. S'ajoute à cela que Thériault a lui-même contribué, en voulant définir son approche de la fiction, à propager cette réputation : « Je suis, de fait, un conteur. Et il me semble que ce mot explique la construction de la plupart de mes œuvres⁷. » Et ailleurs : « Moi je suis essentiellement un conteur, rien d'autre⁸. » En somme, pour s'instituer en écrivain, Yves Thériault choisit de fabuler sur le mode du conteur.

Le mot conteur, ici, peut vouloir signifier trois choses : ou bien, par l'effet d'une ambiguïté qui sévit depuis longtemps et

qui touche même les nouvelliers qui n'écrivent pas de contes, faire simplement référence à l'inscription d'un auteur dans les formes brèves ; ou bien renvoyer à un ton, une manière de raconter qui rappelle celle du conteur oral ; ou encore stipuler que l'organisation des simulacres, dans telle œuvre, est portée sur le registre de la brièveté, car, dans l'écriture brève, c'est la brièveté qui organise. (La loi fondamentale de l'écriture brève veut que l'ensemble des matières et manières soit administré par l'exigence de la brièveté.) Dans le cas de Thériault, le mot conteur est si souvent employé qu'il paraît nécessaire d'en mesurer l'usage. Il nous faut donc commencer par dire brièvement ce qu'est la nouvelle ; or, pour entreprendre de se définir de façon satisfaisante, il semble que celle-là ait besoin de s'établir en réciprocité avec le conte. — Voilà qui pose déjà la dynamique d'une connexion dialectique.

Sur les écarts morphologiques de la nouvelle et du conte, j'adopterai une position héritée d'André Jolles⁹ — et que je résumerai par cette formule : la nouvelle et le conte fondent leur appartenance sur l'inscription dominante de la mimésis ou de la fantaisie. Jolles écrit :

D'une part, nous avons une forme dont on a dit qu'elle s'efforçait de raconter un fait ou un incident frappants de telle manière qu'on ait l'impression d'un événement réel et que cet incident nous semble lui-même plus important que les personnages qui le vivent. [...] la seconde forme [...] ne s'efforce plus de rendre un incident frappant, [...] elle ne s'efforce plus de représenter cet événement de sorte qu'on ait l'impression d'un événement réel, mais opère constamment sur le merveilleux. La première forme, nous l'appelons *Nouvelle* et nous la rangeons parmi les Formes savantes ; nous appelons la seconde *Conte* et nous affirmons qu'elle est une forme simple¹⁰.

Sur cette question, qui revient à mesurer si la fiction repose en majeure partie sur une matière qui veut s'établir en étroite parenté avec la réalité ou, au contraire, qui cherche à l'excéder, on dira que les fictions brèves de Thériault s'organisent généralement sur un rapport évident à une réalité plausible, mais une réalité plus thériausienne que locale. Thériault compose un univers singulier dont l'exotisme est travaillé à la fois par la connaissance du pays profond, et par la fréquentation d'univers littéraires auxquels il fut sensible ; on fait généralement référence aux œuvres de Giono et de Ramuz. Parallèlement, le décor s'érige comme un prolongement ou une projection des forces qui agitent le héros ; les univers décrits dans l'œuvre sont le

milieu ambiant de leur intériorité agitée, l'écho de leur problématique. Cette construction compliquée permet à Thériault d'accéder à un pays marginal, primitif, fantasmatique, profondément inscrit dans notre imaginaire collectif, où sa vision mythique peut se mettre en œuvre ; ce pays, on ne niera pas qu'il a beaucoup à voir avec le monde des conteurs oraux.

Ajoutons, pour retrouver l'encre de Jolles, que « si l'on considère l'activité de la nouvelle, on la voit s'exercer dans l'univers, lui donner sa figure, fixer une partie de cet univers »¹¹, alors que « les faits tels que nous les trouvons dans le conte, ne peuvent se concevoir que dans le conte »¹². Thériault, ici, tient alternativement deux positions. Parfois, il élabore une matière s'appliquant au conte, quoique le conte ne puisse s'appliquer au monde ; alors les choses ne sont pas représentées en concordance avec le réel avéré. Dans d'autres circonstances, Thériault met en œuvre la procédure mimétique du nouvellier, mais en la soumettant à l'épreuve d'une vraisemblance toujours fragile, si délicate même, qu'on dirait presque un conte ; il écrit alors sur le mode réaliste, mais on ne peut en être assuré qu'une fois la réception achevée. Notons que dans ces cas l'expression conte réaliste paraît se constituer en un oxymoron inutile puisque le mot nouvelle peut le résorber — malgré la constitution équivoque de ce genre chez Thériault.

Parallèlement, la nouvelle présente un récit concentré autour d'un événement dont elle veut aborder les répercussions ; les personnages y sont généralement peu nombreux et possèdent une réalité psychologique étudiée sous un aspect fragmentaire. Dans le conte, les personnages se présentent davantage comme des symboles, ce qui lui confère une prétention réflexive. Le conte traditionnel véhicule une morale, cachée ou exhibée, que le raconté rend compréhensible, de manière plus ou moins claire, plus ou moins immédiate ; le conte, en ce sens, a valeur de démonstration. Ici, Thériault prend le parti de composer ses personnages comme des figures sensibles aux dimensions profondes, comme des entités qui représentent une réalité abstraite, seconde. Le héros thériausien des fictions brèves, instance agissante figée dans sa constitution, représentation d'un type rendue en peu de traits, souvent meneur de quête, pour cette raison et pour d'autres, a donc parfois valeur de symbole — au sens restreint, c'est-à-dire qu'il désigne un sens secondaire qui ne peut être appréhendé qu'à travers le

sens premier ; on pense à l'Indien Shelpesht, de « l'Herbe de tendresse », incarnation d'une pâle résistance aux clinquants des Blancs.

Par ailleurs, combien de fois ne voit-on pas Thériault faire alterner les scènes pleines d'action avec des baisses d'intensité narrative, des pauses où il est porté une réflexion qui, dans nombre de cas, n'est pas loin d'avoir profil de morale. Dérailant momentanément de la séquence, il s'abandonne alors à des sentences « pour faire le sage », dit Frank Collins¹³ ; ces sentences, douteuses ou pas, dites sur le ton qu'il faut¹⁴, ratent rarement une de leurs fonctions qui est d'établir une relation visible, simulant la relation directe avec le lecteur par imitation de la manière sentencieuse des conteurs traditionnels. Aussi, Thériault, à l'instar du conteur traditionnel, aime-t-il à condimenter les chutes de ses fictions brèves de leçons en forme de C.Q.F.D.¹⁵, ou d'incertitude en ce qui concerne la valeur du récit¹⁶, ou d'une appréciation de la valeur du conte ou de la chute¹⁷.

Sur un autre registre, ce qui paraît aussi fondamentalement distinguer la nouvelle du conte traditionnel oral, c'est l'appartenance de la nouvelle à la culture de l'écrit. Le conte oral s'adresse à un ensemble de récepteurs qui réagissent collectivement ; le conteur oral se laisse directement et immédiatement influencer par ces réactions. Cela se passe tout autrement dans la culture de l'écrit. La nouvelle et le conte écrit s'adressent isolément à des récepteurs qui réagissent quasi secrètement à l'œuvre. Ce qui subsiste du conte traditionnel, dans le conte écrit, c'est, d'une part, la tendance composite du conteur à dévoiler sa position, à interpeler le récepteur souvent inscrit dans la fiction et à orienter la réception, et d'autre part, le simulacre de la manière et du ton du conteur traditionnel.

On prendra aussi en compte qu'une des fonctions esthétiques du conte traditionnel est de rendre le récit *répétible*. Celui qui le reçoit peut le conter de nouveau tant la trame se travaille en cascades, tant la forme est simple et mobile, plurielle. Dans sa forme littéraire — non traditionnelle, écrite —, le conte tend vers un travail sur la langue, vers un *comment l'écrire*. Sur cette question, on dira que le récit thériausien bref se veut écrit, qu'il veut se voir écrit, c'est-à-dire qu'il entend montrer, à côté d'une maîtrise de l'intrigue, une aisance de style, une habileté à séduire par le scripturaire.

En quelque sorte, le conte écrit est héritier de la tradition orale, mais quelques-unes des caractéristiques qui devraient en découler sont bloquées par la fixation de la parole. Le conteur écrit, dans le sens où l'on peut aujourd'hui entendre ce mot, est un écrivain qui a conservé soit une matière assimilable à celle des conteurs traditionnels, soit une partie ou l'apparence de leur manière. Ici, ce qui détermine Thériault comme conteur, c'est parfois des contenus, mais c'est le plus souvent un certain ton et des procédés de narration. Cela se voit dans sa manière de s'adresser au lecteur implicite¹⁸, de dévoiler la fiction¹⁹, de la proposer comme fait vécu²⁰, ou à la fois comme fiction et fait vécu²¹, ou encore d'hésiter à la proposer comme l'un ou l'autre²², de s'établir à distance du récit en écrivant tantôt à l'imparfait, qui a valeur durative, tantôt au passé simple, qui fige l'action dans l'irréversible, aussi par des effets de régulation²³, d'attestation²⁴, de vocalisation²⁵, etc., tous procédés qui marquent le lien narrateur-récepteur en tenant curieusement le premier à distance du second, mais en rapprochent sa manière de celle du conteur oral.

Dans l'ordre du partage, le conte et la nouvelle ont en commun une esthétique de l'ellipse²⁶, de la réduction, plus que du resserrement. La fiction brève ne veut pas tout dire ; elle veut dire l'essentiel. En ce sens, chez Thériault, la *chose* est souvent à peine nommée ; sont plutôt insinués ses caractéristiques et effets chevillés à l'intrigue ou au climat. Il y a évocation des paysages, décors, objets, personnages... plutôt que description ; la notation est tenue à l'essentiel d'une suggestion. Cela, conjoint à une savante discontinuité dans la notation, contribue fortement à créer une tension particulière aux fictions thériausiennes brèves.

En contrepartie, et comme en conclusion, on dira que dans la fiction brève thériausienne, la présence d'écrivain — la présence de « celui qui *travaille* sa parole (fût-il inspiré) et [qui] s'absorbe fonctionnellement dans ce travail »²⁷ — est si forte qu'on ne peut considérer Thériault comme conteur qu'au sens très large d'un scripteur qui construit des intrigues dont la complexité abordable fascine, qui s'adresse souvent directement au lecteur implicite, à la manière des conteurs oraux, qui compose des chutes étonnantes et multiplie les accrocs à la vraisemblance, etc. Dans les cas où Thériault se montre plus conteur qu'ailleurs, là où le narrateur s'investit du pouvoir qui

correspond à son titre, deux formes paraissent donc se superposer dans l'écriture : celle héritée du conte traditionnel, et une manière toute personnelle, constitutive d'une inflexible volonté de se constituer en écrivain, de construire son idiosyncrasie.

3. Sur le style

Au long des décennies, la critique première, dans l'espace étroit de ses colonnes, a souvent jugé le style thériausien, soit pour en marquer l'étrange beauté, soit pour y relever des imperfections. Le style de Thériault a essuyé à lui seul plus de critiques que tous les autres aspects de son œuvre réunis, y compris la violence et la sexualité. Cela s'explique par le fait que, de son propre aveu, il a commencé à écrire par oreille, en ignorant les règles de la syntaxe, en comptant sur un vocabulaire restreint et en contournant les difficultés grammaticales.

Quand j'ai commencé à écrire je souffrais beaucoup de mon ignorance sur le plan de la langue. Alors j'ai inventé un style qui, je l'avoue, avait comme motivation première d'éviter les pièges des temps de verbe trop compliqués ou les constructions syntaxiques trop complexes. J'ai fait de la littérature comme on gagne sa vie quand on ne dispose que de sa force physique : à la force du poignet²⁸.

Ailleurs, il ajoute :

[...] j'avais une crainte, une sorte de complexe devant la langue. Michèle [Thériault] était celle qui prenait mes manuscrits, et littéralement les corrigeait ; elle m'initiait, si on veut, à certains mystères de la concordance des temps et d'autres *cochonneries* [mot mis en relief dans l'ouvrage cité] du genre. C'est ce qui m'a incité, à cette époque-là, à acheter, par exemple, des livres de Geogin, à explorer les difficultés de la syntaxe, à lire de bons auteurs français avec un esprit curieux ; je voulais comprendre comment un écrivain construit sa phrase, son paragraphe, comment il délimite la structure de son roman, etc. J'apprenais des techniques²⁹.

Et plus loin :

Dans les *Contes pour un homme seul*, il y a un drôle de style, un style bizarre qui était né du fait que je ne connaissais pas suffisamment les conjugaisons des verbes. Alors je faisais le tour des conjugaisons dites difficiles [...]. Ça donne aussi à *la Fille laide* un style qui semble très primitif, très naïf, mais qui était nécessaire³⁰.

Curieusement, en ces années, sans que Thériault s'en rende compte, un style établissait malgré tout ses fondements. Par la suite, au fur et à mesure du développement de l'œuvre, Thériault

s'essaya à maîtriser le matériau, puis à l'explorer jusqu'à s'assurer dans un style toujours aussi singulier — dont je prétends qu'on lit le mieux les effets dans les fictions brèves.

Il y a en effet, dans la fiction thériausienne brève, quelque chose qui intéresse obsessivement l'oreille et qui communique un ébranlement particulier au dispositif de réception. J'irais jusqu'à prétendre que l'intérêt de nombreux textes brefs repose en grande partie sur le projet d'écriture. Dans les contes et nouvelles, plus que dans la majorité des romans, Thériault a des audaces de style; là, sa langue affiche davantage sa littérarité, qui est émaillée de tournures particulières, d'une musicalité qui étonne incessamment. Dans la fiction brève plus qu'ailleurs, manifestement, il cherche à éviter la manière commune. Or, on a rarement souligné ses efforts, surtout dans les textes brefs, peu soumis au regard critique, pour se constituer un style, c'est-à-dire pour s'établir à la fois en harmonie et en rupture avec le matériau commun et avec la manière ordinaire, en ce territoire, d'en faire usage. Cela se traduit par une application constante pour dire les choses autrement et pour donner aux fictions courtes un tour assez littéraire pour que leur auteur soit reçu parmi les littérateurs. (Il ne faut jamais perdre de vue l'omniprésence, dans l'esprit de Thériault, de sa lutte pour pénétrer l'institution³¹.) En somme, certains diraient pour se conforter dans une manière unique, quasi artificielle, elle-même conjointe à une matière de même nature, Thériault cherche à composer un style qui ne doive rien à personne en ce pays; ses influences sont étrangères, on cite de nouveau Ramuz et Giono.

Le paradoxe thériausien, sur la question du style, c'est que l'auteur des *Contes pour un homme seul* (1944), qui apprend à maîtriser la langue, prend le risque, pour se fabriquer une manière toute personnelle, de produire des effets particuliers et par le fait même d'attirer l'attention sur son style en développement. Et comme pour en rajouter, le style thériausien, appliqué à l'écriture brève, affiche incessamment, depuis les *Contes*, la matière dont il est fait, avec presque un air de défi. Souvent, le matériau produit des excès qui posent au lecteur l'énigme de plus-values de sens. Plus précisément, le texte thériausien adresse régulièrement à notre compétence grammaticale, généralement à l'arrachée d'une audace inégalement reçue, parfois par effet de méconnaissance ou d'inconscience, le singulier

défi d'une syntaxe particulière, d'inversions multiples, aussi de régionalismes et de tournures rares. Dans les meilleurs cas, il arrive que la vision thériausienne qui en résulte feigne de se brouiller et braque le verbe du côté d'un impressionnisme unique, doublé d'une dimension évocatoire plutôt exotique que réaliste. Le rythme, alors, la musicalité l'emportent sur le désir d'obtempérer aux canons de la matière et de la manière locales.

Certes, Thériault veut développer une manière unique, mais une manière qui puisse être reçue par tous. De fait, on notera constamment, dans la progression du récit bref thériausien, des lieux ménagés pour confirmer des sens, des pistes de lecture. Cela mène à une esthétique, non de la redondance, mais de la confirmation. (Encore ici, on reconnaît, à la base du principe, un procédé de conteur.) Cette démarche a des conséquences sur la production du texte. Ici, l'auteur s'impose le devoir de ne jamais rejeter le lecteur dans son ignorance, ni de le perdre ou de le laisser en multipliant les zones floues. Thériault accepte le principe d'une plus-value, mais il déteste l'ambiguïté; il écrit en ne perdant jamais de vue la présence d'un lecteur³².

Au total, on dira que l'écriture thériausienne brève est embarrassée d'au moins trois ambiguïtés; les deux premières concernent le récepteur: je veux parler de notre manque de compétence (la connaissance implicite de la langue) devant la manière toute particulière de Thériault — certains diraient son manque de compétence à frôler d'assez près la manière commune; et, généralement par l'absence de fréquentation des archaïsmes et régionalismes, de notre hésitation à classer certains tours dans le champ des manifestations singulières du scripteur; la troisième ambiguïté concerne l'auteur lui-même qui, au milieu de ses audaces, il faut le dire, va parfois jusqu'à s'égarer dans ses formules.

4. Sur le pays et sur la langue que parlent les personnages

C'est ici le lieu de dire que les personnages thériausiens, quelles que soient les formes abordées, sont fortement inscrits dans leur territoire, mais, contrairement à ce qui s'opère dans l'œuvre de Ferron ou celui de V.-L. Beaulieu, par exemple, ce

territoire est plus étrange et dépayçant que mimétique ; bref, il a généralement valeur d'exotisme — non pas, cependant, au sens d'une référence directe à une civilisation autre, mais d'une référence indirecte à une civilisation quasi mythique, sans doute d'inspiration littéraire, du moins dans ses premiers pas (Giono, Ramuz). Le pays thériausien, disons-le, n'est que très approximativement le nôtre, souvent il n'est pas du tout celui-là. La distanciation qu'il opère permet cependant de le concevoir objectivement.

Ce n'est donc pas tant le territoire qui importe à Thériault que la territorialité ; c'est moins l'appartenance spécifique que le rapport d'appartenance. La dépossession ferronnienne qui nous émeut tant est ramenée, chez Thériault, à une caractéristique fondamentale qui marque objectivement le personnage. La dépossession est perçue presque à distance, comme si Thériault, apeuré par ce qu'il se découvrirait découvrir, voulait le travestir d'une froide pureté. Ce qui l'intéresse, ce n'est pas la dépossession ponctuelle, nationale ou personnelle, mais le concept même de dépossession, sa substance. Le personnage thériausien erre moins dans le territoire que dans l'errance.

Cela, dans l'écriture brève, est compliqué du fait que Thériault décrit peu, que l'ellipse et la réduction qu'il met en œuvre, la concentration qu'il opère autour du projet narratif le poussent vers un ton évocateur et suggestif où les lieux sont moins décrits qu'écrits³³, où l'action est souvent prise en marche. Alors les univers de s'établir en synchronie, c'est-à-dire que les informations, à moins d'indications contraires, sont considérées comme formant un système fragmenté. Sur la fiction brève thériausienne plane la société mythique thériausienne, et à moins qu'un indice déterminant vienne nous en dissuader, pour peu qu'on soit familier de cet œuvre, on voit que c'est cet univers qui est chaque fois investi dans la fiction reçue.

Par ailleurs, dans l'ensemble de l'œuvre, le réseau des exigences et nécessités du monde social dans lequel le héros s'inscrit est quasiment toujours donné comme étranger à ses aspirations. Ce héros, qui entreprend de dire ses élans profonds et d'excéder le rôle qui lui a été imparti, il est en marche, souvent littéralement, vers un idéal³⁴. Et il se porte en avant, rarement au nom de plusieurs, toujours à l'écart du monde. Les nécessités du réseau social, devenues étrangères aux

aspirations du personnage, on touche alors le thème de la solitude de l'être retransché de ses semblables et pour qui l'existence paraît dépourvue de significations spirituelles. Rien, dans la vie quotidienne, ne vient plus se brancher à ses élans profonds. La parole, dans cette perspective, doit viser l'essence et atteindre au bruissement de la singularité. C'est pourquoi l'esthétique thériausienne veut faire entrer le langage parmi les formes et moyens de réalisation du héros.

Or, sur cette question, la fiction brève de Thériault est frappée d'une étrange complexion, car le style y est en quelque sorte étale, égal, à peu près toujours pareil à lui-même, que ce soit dans le descriptif ou dans les dialogues. Les dialogues, en effet, ne paraissent que très rarement élaborer des variations distinctives à l'échelle des personnages ou des usages communs et locaux. Sans compter que les personnages, comme d'autres ingrédients, au moins sur le plan de la langue, sauf en de très rares exceptions, sont infiniment plus thériausiens que gaspésiens ou côte-nordiens. Ils emploient une langue que personne ne parle vraiment.

Thériault crée l'illusion d'une langue ancienne, oblique, repliée sur elle-même, coupée de notre parler droit; cette langue, toutefois, peut-être à cause des régionalismes, archaïsmes et ratés auxquels nous avons déjà fait allusion, affiche une force d'évocation qui séduit. Ses personnages montrent en effet un parler qui n'est pas sorti d'une réalité familière, mais un parler qui participe à — et de — l'élaboration d'un monde littéraire. On aurait tort d'entendre la langue de Thériault et celle de ses personnages comme des représentations fidèles ou idéalisées de l'usage qu'en font les Québécois. On ne connaît personne, en ce pays ou ailleurs, qui parle comme les personnages de Thériault, mais on reconnaît qu'il s'y projette un code déformé et évocatoire. Voilà ce qui, au regard de Thériault, compte surtout. Sa langue, éminemment oratoire, concourt encore une fois à accréditer la fonction de conteur.

Le mimétisme linguistique, chez Thériault, paraît donc aussi vague que la parenté des décors avec la réalité. Dans les deux cas, malgré les prétentions de l'auteur, la matière est plus thériausienne que locale. C'est d'ailleurs là un bel effet du caractère indépendant de Thériault. On notera, sur cette question, que l'instauration d'univers exotiques, ou semi-exotiques,

permet à l'écrivain d'élaborer son œuvre dans une liberté enviable : cela, en effet, lui confère toute latitude pour inventer, au fur et à mesure, des décors, des intrigues, une langue même qui ne soient pas soumis au principe de réalité. — Cela lui permet aussi d'écrire plus rapidement ; on ne comprendra pas Thériault hors de cette nécessité.

Les dialogues, du moins dans la fiction brève, montrent donc une langue parlée contaminée par un désir de singularité, par un style, aussi contaminé par la littérature. Tout se passe comme s'il s'y provoquait le choc de deux langues : celle des conversations usuelles, et une autre plus soutenue, plus élaborée, plus singulière et artificielle, plus livresque — on y lit l'aveu de son travail. Les formules sont appelées en partie par le langage parlé — surtout par l'illusion de l'oralité —, en partie par une écriture qui veut se constituer en elle-même. Les dialogues contiennent, en plus d'effets stylistiques recherchés, des effets de rabaissement qui, par contamination, s'auréolent d'une curieuse beauté³⁵. Le langage, ici, s'articule verticalement, à l'image de l'obsession thériausienne de déchéance et de réalisation de soi.

Se lit ici, en creux, un double désir : d'abord d'exploration d'un univers à soi, ensuite d'enracinement indirect dans le pays, par instauration d'une appartenance propre³⁶. Thériault, en effet, choisit de ne pas restituer des équivalences stylistiques minutieuses, mais de composer une écriture singulière ; cela, en apparence, mais en apparence seulement, s'oppose à sa volonté d'établir ses récits dans des régions apparemment spécifiques — quoique, nous l'avons vu, plus suggérées que décrites. Cette dualité s'établit en cohésion avec l'hésitation constante, dans la fiction brève thériausienne, entre le réalisme et quelque chose qui, pour s'en échapper, aurait justement besoin du réalisme comme tremplin ; cela concerne l'adaptation aux formes brèves du pays réel-exotique de Thériault : appelons cela l'univers stylistique auctorial ; appelons cela la fantaisie thériausienne.

Université du Québec à Montréal

Notes

- ¹ Cf. Denis Carrier, *Bibliographie analytique d'Yves Thériault*. Collection bibliographique, n° 1, Centre de recherche en littérature québécoise, Université Laval, Québec, 1985, 326p.
- ² Rien à voir avec le roman homonyme.
- ³ Sur la question de la récupération des textes, cf. Hélène Lafrance. Yves Thériault et l'institution littéraire québécoise. Collection « Édmond-de-Nevers », n° 3, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1984, 174p. L'auteure propose une analyse comparée des roman *Aaron et Ashini*, et des textes radiophoniques dont ils sont sortis, « Aaron » et « Pejano ».
- ⁴ Thériault a produit plusieurs textes brefs pour la radio, pour des journaux ou revues qui exigeaient une longueur minimale ou exacte ; or, les dialogues, dans ce genre de défi, servent souvent à atteindre la longueur imposée. C'est pourquoi ils paraissent si souvent, dans l'écriture brève de Thériault, dominés par le principe qui les oppose à l'économie du récit. À noter, sur cette question, l'ignorance dans laquelle nous sommes en ce qui concerne la forme d'origine de la plupart des textes réunis dans les recueils les plus récents : *la Femme Anna et autres contes* (1981), *Valère et le grand canot* (1981), *l'Herbe de tendresse* (1983), Montréal, VLB éditeur. On ne sait si ces fictions courtes ont justement été écrites pour des périodiques imposant des restrictions d'espace, ni la proportion de celles-là qui ont été produites par la radio, etc.
- ⁵ « ... mes romans ne sont souvent que des contes démesurés. Le choix que je fais de centrer l'action d'un roman autour d'un seul personnage, de conserver une certaine unité de lieux et de temps, de mener le récit en ligne droite sans tangente [...] procède de la technique du conte. » Yves Thériault. *Textes et documents*. (Choix des textes, présentation et documentation : Renald Bérubé ; recherches : Lorraine Boisvenue.) Coll. « Documents », Montréal, Leméac, 1969, p. 36.
- ⁶ Une série de dix émissions d'un quart d'heure, réalisée par Claude Garneau et diffusée par Radio-Canada entre le 14 décembre 1948 et le 15 février 1949, s'intitulait « Contes d'Yves Thériault ».
- ⁷ *Textes et documents*, op. cit., p. 28.
- ⁸ Gilles Dorion et Maurice Émond, « Entrevue », « Dossier Yves Thériault », *Québec français*, n° 23, octobre 1976, p. 24.
- ⁹ André Jolles, *Formes simples*, Coll. « Poétique », Paris, Éditions du Seuil, 1972 [1930], 213p. On consultera également : Michel Lord, « Bernard Noël : de la nouvelle au conte », *XYZ*, vol. 1, n° 3, automne 1985, p. 67-71 ; *Id.* « les Genres narratifs brefs, fragments d'univers », *Québec français*, n° 66, mai 1987, p. 30-34 ; et : René Godenne, *la Nouvelle française*, Coll. « SUP », « Littératures modernes », Paris, PUF, 1974, 176p.
- ¹⁰ André Jolles, *Formes simples*, op. cit., p. 183. Ailleurs, cela s'est exprimé ainsi : « ... le nouvellier cherche, en général, à représenter la réalité à la manière du romancier, bien que de manière plus succincte, tandis que le conteur fouille plutôt derrière la réalité des choses pour en exhiber les démons et les merveilles. » (Michel Lord, « Bernard Noël : de la nouvelle au conte », loc. cit., p. 68) ; « ... les auteurs qualifieront surtout par « nouvelle » une histoire fondée sur des événements véritables, tandis que « conte » se

verra plutôt réservé à une histoire mettant en scène des incidents surnaturels. » (René Godenne, *op. cit.*, p. 155).

¹¹ André Jolles, *op. cit.*, p. 184.

¹² *Ibid.*

¹³ H.S. Frank Collins, « Voix auctoriale et voix narrative dans *l'Homme de lumière* d'Yves Thériault », *Voix et images*, vol. IV, n° 3, avril 1979, p. 531.

¹⁴ « Donc hameau sans choses mauvaises ne serait pas hameau. Cela est dit, et avec justesse. » (« La Femme Anna », *la Femme Anna et autres contes*, *op. cit.*, p. 42.)

¹⁵ « Il se dit que désormais, à la Romaine, la tribu essaierait dans ses propres parages, que tous resteraient là, à humer cet air grand et pur, et que jamais plus ils ne se quitteraient pour s'expatrier en des villes étouffantes et sinistres. » (« L'Herbe de tendresse », *l'Herbe de tendresse*, *op. cit.*, p. 67.) « Et la mémoire d'Anna, qui aurait été vite oubliée dura plus longtemps, à cause du vol de Boutillon. » (« La Femme Anna », *la Femme Anna et autres contes*, *op. cit.*, p. 57.)

¹⁶ « À chacun donc de tirer sa conclusion. » (« Valère et le grand canot », *Valère et le grand Canot*, *op. cit.*, p. 42.)

¹⁷ « Ce qui est proprement une finale heureuse à une histoire peut-être bizarre et peut-être éternelle. » (« Le Portugais », *Valère et le grand Canot*, *op. cit.*, p. 108.)

¹⁸ « Si je vous le dis, c'est tout simplement pour... » (« L'Optimiste », *Valère et le grand Canot*, *op. cit.*, p. 79.) « C'est bien par hasard, je vous assure, que l'identité de la fille sur l'île fut découverte. » (« L'Île déserte », *Valère et le grand Canot*, *op. cit.*, p. 195.) « Vous avez remarqué ça ? Il y a des gens qui ont la marotte, ou le besoin, de ramener à eux-mêmes, à leur orbite, à leur niveau ou à leur plan tout ce qui est dans l'actualité. » (« L'Uranium », *Valère et le grand Canot*, *op. cit.*, p. 221.)

¹⁹ « Mais tout cela n'est probablement qu'une légende. » (« L'Herbe de tendresse », *op. cit.*, p. 67.) « Je voudrais vous raconter une légende indienne. » (« La Légende du rocher noir », *l'Herbe de tendresse*, *op. cit.*, p. 95.) « Du début, ça se raconte à peu près comme ceci. » (« Mon ami Lubianski », *Valère et le grand Canot*, *op. cit.*, p. 229.)

²⁰ « Cela se passait il y a cent ans. Je le tiens d'un vieillard des Ilets Caribou, sur la Côte Nord, qui m'a péniblement raconté l'histoire. » (« Quand soixante gars du monde... », *l'Herbe de tendresse*, *op. cit.*, p. 195.)

²¹ « Et pourtant, tout cela qui s'est passé hier n'est pas un conte, ni une fable, mais un peu de moi que je te livre, au risque d'avoir mal. » (« Atisokan », *l'Herbe de tendresse*, *op. cit.*, p. 219.)

²² « Il se peut que cette histoire ne soit pas arrivée. Cela est une qualité propre à bien des histoires. Il se peut qu'un homme, au hasard d'une promenade avec ses petits, un matin de beau dimanche, ait raconté la chose, en l'inventant de toute pièce. Et puis elle fut répétée à tous ceux qui... » (« La Forge », *Valère et le grand Canot*, *op. cit.*, p. 69.)

²³ Révélation de la fonction de régie du discours narratif. « Donc meurt Anna, puisqu'il faut qu'elle meure pour que le récit soit. » (« La Femme Anna », *la Femme Anna et autres contes*, *op. cit.*, p. 45.)

²⁴ Attestation de l'effet que le scripteur veut produire ou de la forme qu'il entend donner à son récit. « D'abord, s'il fallait établir la formule précise des événements qui vont suivre, ce serait facile, trop facile. Il faut songer aux

- cercles concentriques créés par une pierre tombant dans l'eau. » (« La Fille noire », *la Femme Anna et autres contes*, *op. cit.*, p. 211.)
- 25 Le narrateur établit, par exemple, sa position « contoriale ». « Cela se passait il y a cent ans. Je le tiens d'un vieillard des Ilets Caribou, sur la Côte Nord, qui m'a péniblement raconté l'histoire. Il avait toute émotion du récit, pour les raisons que vous verrez bien. » (« Quand soixante gars du monde... », *l'Herbe de tendresse*, *op. cit.*, p. 195.)
- 26 Figure qui omet un ou plusieurs termes pour condenser la signification sur ceux qui subsistent.
- 27 Roland Barthes, *Essais critiques*, « Écrivains et écrivants », Coll. « Tel Quel », Paris, Éditions du Seuil, 1964 [1960, *Arguments*], p. 148.
- 28 Yves Thériault, *Textes et documents*, *op. cit.*, p. 11.
- 29 André Carpentier, *Yves Thériault se raconte. Entretiens avec André Carpentier*, Montréal, VLB éditeur, 1985, p. 78.
- 30 *Ibid.*, p. 97.
- 31 Sur cette question, voir la thèse éclairante d'Hélène Lafrance : *Yves Thériault et l'institution littéraire québécoise*, *op. cit.*
- 32 Un lecteur dont on pourrait évidemment tracer le portrait en examinant les mécanismes génératifs du texte, c'est-à-dire les stratégies thériausiennes élaborées pour amener le récepteur à développer les compétences les mieux faites pour aborder le texte. Sur cette question, qui exigerait une recherche patiente, rappelons la position d'Eco : « ... prévoir son Lecteur Modèle ne signifie pas uniquement « espérer » qu'il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire. Un texte repose donc sur une compétence mais, de plus, il contribue à la produire. » : Umberto Eco, *Lector in fabula*, Coll. « Figures », Paris, Grasset, 1985 [Milan, Bompiani 1979], p. 72.
- 33 « L'Herbe de tendresse » a comme cadre la Haute Cabonga, un printemps. Thériault installe ainsi le décor : « ... Shelpesht revenait de ses chasses d'hiver en prenant par le versant de la Shamoushouane. Il avait trouvé une pointe haute, forte en pins, sablonneuse, donnant bonne vue sur un élargissement de la rivière. [...] il y avait encore des glaces flottantes dans les rétrécis et il craignait de crever la toile de son canot. [...] il avait sauvé un endroit sûr, plaisant, aux berges assez abruptes pour qu'il puisse pêcher patiemment... » *Op. cit.*, p. 39-40.
- 34 On notera que la marche physique, chez Thériault, a valeur de représentation de la démarche intérieure ; l'avancée dans l'espace se constitue en accomplissement symbolique de l'être vers une maturité appelée, recherchée. L'absence de mouvement accompagne la déchéance, la perte de maîtrise du territoire intérieur. La marche est aussi une connaissance en soi, car il n'est pas certain que marcher mène à un lieu spécifique.
- 35 « — Ben, disons qu'ils seraient allés jusqu'à la rivière Rouge, et auraient arrêté là plusieurs fois ; ensuite, un jour, ils auraient poussé plus loin, dans le pays inconnu, vis-à-vis d'autres câlisses de sortes de Sauvages. Puis une bonne fois, hardiment jusqu'à l'Assiniboine... C'est ça une virée. Toujours plus loin. » (« Valère et le grand canot », *op. cit.*, p. 34.)
- 36 On a reproché à Thériault, surtout dans ses contes, d'inventer un pays qui n'existait pas ; à cela, sans doute faut-il répondre que cela n'empêche pas de se créer une appartenance.